

Moritz, Peter

Fernsehen als Ideologie (Teil II). Zur Inszenierung eines Erziehungskonflikts in der "Lindenstrasse"

Pädagogische Korrespondenz (1994) 14, S. 57-79



Quellenangabe/ Reference:

Moritz, Peter: Fernsehen als Ideologie (Teil II). Zur Inszenierung eines Erziehungskonflikts in der "Lindenstrasse" - In: *Pädagogische Korrespondenz* (1994) 14, S. 57-79 - URN: urn:nbn:de:01111-opus-67618 - DOI: 10.25656/01:6761

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:01111-opus-67618>

<https://doi.org/10.25656/01:6761>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<https://pk.budrich-journals.de>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, veröffentlichen oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.
This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Mitglied der


Leibniz-Gemeinschaft

DAS AKTUELLE THEMA

5 *Karl-Heinz Dammer*

»Auf der Suche nach der verlorenen Autorität«
Zum Autoritätsbegriff bei Max Horkheimer

ESSAY

19 *Andreas Gruschka*

Bildungszeit: Geld oder Leben

DER REFORMVORSCHLAG

33 *Rüpel*

Die Gesamtschule: eine Schule für alle und also auch eine für die Elite

KÄLTESTUDIE

43 *Helmut Stövesand*

Eltern und Schule

Zu den Mitwirkungsmöglichkeiten von Eltern in der Schule

DIDAKTIKUM

52 *Karl-Heinz Dammer*

Viel Lärm um Benetton

AUS DEN MEDIEN

57 *Peter Moritz*

Fernsehen als Ideologie (Teil II)

Zur Inszenierung eines Erziehungskonflikts in der Lindenstraße

ÜBER EXEMPLARISCHE NEUERSCHEINUNGEN

80 *André M. Kuhl*

Die »kalten« Zwanziger

Zu Helmut Lethens Buch »Verhaltenslehre der Kälte.

Lebensversuche zwischen den Kriegen«

AUS DER FREMDE I

88 *Michael Tischer*

All you need is punk

AUS DER FREMDE II

91 *Isabel Greschat*

Buy or die

AUS DER FREMDE III

- 94 *Andreas Gruschka*
Noch eine Tüte bitte!

AUS WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

- 96 *Oskar Klemmert*
Alle Mann an Bord?
Standpunkte zum Problem der Theorie-Praxis-Vermittlung
in der Sozialpädagogik

AUS DEM GESTRÜPP DES INSTITUTIONALISMUS

- 109 Klassenbildung für den fünften Jahrgang

Peter Moritz

Fernsehen als Ideologie (Teil II)

ZUR INSZENIERUNG EINES ERZIEHUNGSKONFLIKTS IN DER »LINDENSTRASSE«

I

»WIE ALLES BEGANN«

Die mannigfaltigen Phantasien, die die im ersten Teil dieses Essays (s. Pädagogische Korrespondenz, Heft 13) beleuchteten Theorien, Megatheorien und Vermutungen über das Fernsehen im allgemeinen und seine Wirkung im besonderen entwickelten, erwiesen sich als Fernseh-Ideologie, genauer als Ideologien über das Fernsehen, da sie rasch zu Unterstellungen führen, was alles mit dem Fernsehen angestellt werden könnte respektive was das Fernsehen mit uns anstellt. Die Projektionen, die die Theorien ausdrücken, bleiben entweder Wunschkonstruktion, Horrorkonstruktion oder münden als raffinierte Volte ins Nullmedium – womit das Kind sogleich mit dem Bade ausgeschüttet wäre. Was in den Theorien zu kurz kommt, ist die Beschäftigung mit dem Material selbst, es fehlt, um mit Oevermann zu sprechen, an der konkreten Analyse, die »die Sache selbst zum Sprechen bringt«¹.

Die Rede von Fernsehen als Ideologie bezeichnet hier nicht, daß Fernsehen respektive die Autoren, die über das Medium schreiben, per se etwas absolut Falsches, Verdummendes oder Obskures produzierten, verbreiteten und in den Verkehr brächten. Vielmehr geht die Analyse von einem Ideologiebegriff aus, der das einzelne Phänomen in Abhängigkeit und Wechselwirkung vom gesellschaftlichen Ganzen betrachtet. Auch und gerade beliebten TV-Unterhaltungsserien haftet etwas notwendig Falsches an, wiewohl sie einen Wahrheitskern über die allgemeine Defizienz enthalten, die sie hervorbringt. »Fernsehen als Ideologie« bezeichnet diesen dialektischen Sachverhalt, den die Analyse dadurch transparent zu machen hofft, daß sie den wahren Kern, der an den Erscheinungen haftet, ebenso herauschält wie jenes Moment, wo (Fernseh-) Spiel in Ernst umschlägt.

Für den empirischen Teil dieser Studie war methodisch ausschlaggebend, die einzelnen Sendungen nicht im Sinne einer Input-Output-Analyse zu untersuchen. Ein solches Vorgehen unterstellte nämlich stillschweigend, daß ein wohldefinierter Wirkmechanismus bestimmter Inhalte auf die Zuschauer besteht. Vermutlich war ohnehin der Glaube daran, daß die bloße Formulierung eines ideologisch aufgeblähten Inputs hinreichte, durch den medialen Transport als Output eine bestimmte – gewünschte – Wirkung zu erzielen, immer schon eine Chimäre. Die Vorstellung eines linearen Wirkmechanismus gehört zum unabdingbaren Rüstzeug traditioneller Manipulationstheorie. Gleichwohl bestreitet der Autor weder, daß Medien nicht

der Propaganda tauglich schienen, noch die Gegebenheit eines Wirkmechanismus überhaupt – allerdings ist er zunächst in der Sache selbst als Potential zu erweisen.

Die TV-Serie »Lindenstraße«, von der die ARD seit 1985 mehr als 450 Folgen ausstrahlte, gilt als avanciertes Beispiel moderner Fernsehunterhaltung, da sie nicht nur von der Eigenstruktur her »flexibel« ist, mithin unter Bedingungen und Vorgaben produziert wird, die unmittelbar die Wirkung auf Zuschauer im Blick haben, sondern auch, weil sie als populäre Familienserie einen aufklärenden Anspruch verteidigt und kontinuierlich ein Millionenpublikum bindet. Diese Eigenschaften prädestinieren die »Lindenstraße« als Untersuchungsobjekt. Mit Hilfe einer qualitativen Inhaltsanalyse werden einige Dialog-Szenen auf Struktur, Geschehen sowie Art der Präsentation hin untersucht. Dadurch lassen sich die feinen Methoden, mit denen die »Lindenstraße«-Macher den Stoff im Dialog, in der Kameraführung, in der Schnittechnik, in der Regieanweisung sowie in der Auswahl der Themen darbieten, leichter entschlüsseln und erhellen.

Die soziologisch-strukturelle Analyse, die sich vornimmt, die Botschaften zu analysieren, die im Material selbst enthalten sind, führt an einem Dialog-Ausschnitt die Präsentation eines dem Alltag nachgestellten Bruchstücks gesellschaftlicher Wirklichkeit vor. Die Mutter-Sohn-Kontroverse zwischen Helga Beimer und ihrem Sohn Klaus zeigt, wie die »Lindenstraße« Generationskonflikte inszeniert.² Anstatt die Handlung »Dialog« einem festen theoretischen Begriff, zu dem dieser Handlungstyp passen könnte, zu subsumieren, expliziert die Analyse den Aufbau der dialogischen Inszenierung, um rekonstruierend zu einem Begriff des sozialen Allgemeinen, von dem der Ausschnitt ein Exempel darstellt, vorzudringen. Der Konflikt zwischen Klaus und seiner Mutter wird dabei als empirisches Datum verstanden.³ Die Tatsache, daß es in der Gesellschaft Familien gibt, in denen Kinder stehlen, aber auch ein Spektrum an Reaktionsmustern, wie damit umgegangen werden kann, bezeichnet einen objektiven gesellschaftlichen Gehalt erster Ebene. Die Autoren, die sich für eine bestimmte Variante entscheiden, verdichten den Stoff literarisch zu einem Gehalt zweiter Ebene, in unserem Beispiel in der Form eines fiktiven Streits zwischen Mutter und Sohn. Klaus verkörpert generell Jugendliche, die stehlen, Helga alleinerziehende Mütter. Die Szene steht pars pro toto für ähnliche Erziehungskonflikte. Der in eine Spielszene umgesetzte Text beinhaltet einen objektiven Gehalt, der die Fragestellung aufwirft, was die Transposition in der Relation von Gehalt erster Ebene und zweiter Ebene überhaupt leisten kann – als Potential einer Wirkung, die sich in gesonderten Untersuchungen gegebenenfalls an empirischen Subjekten nachweisen läßt. Die Lektüre der Szene geht zunächst der Frage nach, was im Text an aufklärerischen, verdummenden oder unterhaltenden Momenten enthalten ist, bevor er in Szene gesetzt wird.⁴

Die folgende Regieanweisung leitet die erste Szene des Hauptstrangs ein.

II

»DANN MOPS ICH'S DAS NÄCHSTE MAL WOANDERS«

Helga sitzt im Reisebüro und telefoniert. Winkend begrüßt sie ihren Sohn Klaus, der den Laden betritt.

KLAUSI: Kann ich 'n Vorschuß auf mein Taschengeld kriegen?

HELGA (betont): Guten Morgen erstmal! Wenn auch etwas spät!

KLAUSI: Kann ich was dafür, daß Du am Feiertag um neun abdüst? Ich wollt' ausschlafen!

HELGA (sachlich): Trotzdem fände ich es ab und zu ganz nett, wenn ich von Dir noch was anderes hören könnte als ewige Forderungen. Und was Deine Frage betrifft: Du *hast* bereits Dein Taschengeld für Juli verbraten.

KLAUSI (betroffen): Echt?

HELGA (knapp): Echt.

KLAUSI: Kann ich dann 'n kleinen Nachschlag haben? Ausnahmsweise?

Helga schlüpft am Schreibtisch in ihre Schuhe, nimmt ihr Portemonnaie aus der Handtasche.

HELGA: Ausnahmsweise *nicht!* Du *mußt* lernen, Dir Dein Geld einzuteilen, Klaus!

KLAUSI: Eben – ich muß es *lernen!* Und *wie*, wenn ich ständig pleite bin?

Er guckt erwartungsvoll auf den Geldbeutel in Helgas Hand.

HELGA: Mit dieser Logik legst Du mich nicht mehr aufs Kreuz, mein Lieber.

KLAUSI (maulend): Olli kriegt mindestens das Doppelte jeden Monat! Und der war sogar schon mal in New York! Mit seinem Vater!

Helga geht zur Tür.

HELGA: Ollis Vater samt seinen übertriebenen finanziellen Eskapaden geht mich gar nichts an. Aber Du kannst gerne ein Stück Kuchen haben.

KLAUSI (irritiert): Kuchen?

HELGA: Ich geh rasch rüber ins Café Bayer. Kannst Du fünf Minuten die Stellung halten?

KLAUSI: Na gut. Aber ich will 'n Eis!

Auf Helgas Blick hin

KLAUSI (lahm): Wenn's geht ...

Während Helga aus der Tür geht, lehnt sich Klaus! an den Schreibtisch. Nachlässig zieht er eine Schublade auf, mustert den Inhalt. Dann öffnet er die nächste ...

Diese Szene, zugespitzt durch die letzte Regieanweisung und dramaturgisch zwischen zwei Liebesgeschichten plazierte, aktualisiert den schwelenden Konflikt zwischen Mutter und Sohn. Aufhänger ist der chronische Geldmangel des Heranwachsenden sowie die Abwehrhaltung der Mutter. Für die Identifikation beider Zuschauergruppen ist gesorgt. Helga bemüht sich, auf die Renitenz ihres Sohnes, der »ausnahmsweise« um einen »kleinen Nachschlag« bittet, lässig zu reagieren (»sie schlüpft in ihre Schuhe«). Sie versucht, ihm begreiflich zu machen, daß er nicht mehr Geld ausgeben könne, als er regelmäßig erhalte: »Du *mußt* lernen, Dir Dein Geld einzuteilen, Klaus!« Nach diesem apodiktisch anmutenden Lehrsatz, der das betont Lässige ihrer Gestik konterkariert, wartet Klaus! mit einer überraschenden Wendung auf: »Eben – ich muß es *lernen!* Und *wie*, wenn ich ständig pleite bin?« Klausis letzter Versuch, an das Geld zu kommen, indem er seinen Freund Olli zitiert, der »mindestens das Doppelte« erhält, verhält ebenfalls wirkungslos. Helga erklärt sich noch immer nicht bereit, Bares herauszurücken. Sie wartet mit einem überraschenden, vielleicht sogar provozierenden Ersatz auf:

»Aber Du kannst gerne ein Stück Kuchen haben.« Ihre Reaktion verkörpert das funktionale Äquivalent zu Klausis Schlagfertigkeit. Helga läßt durchblicken, daß ihre Art, ihm etwas Gutes zu tun, nicht darin besteht, ihn mit Geld, sondern mit etwas Süßem zu versorgen. Assoziativ schwingt mit, daß Geld wie Süßes etwas Lustbetontes darstellen. Was ihr guttut, denkt Helga, sei auch für Klausi gut. Daß er dieser »Logik« keineswegs folgt, sie erst gar nicht begreift (Regieanweisung: irritiert), stört Helga wenig. Straks marschiert sie ins Café herüber, vielleicht mit der Genugtuung, sich – endlich einmal – selbstbewußt und erfolgreich gegen die ihr lästigen Forderungen behauptet zu haben.

Hinter der von Klausi ins Feld geführten Strategie steht ein ambivalentes Verhalten als Reaktion auf seine aktuelle familiäre Situation. Auf der einen Seite nutzt er die soziale Lage seiner Mutter aus, sucht finanziellen Vorteil aus dem Status eines »Scheidungskindes« zu schlagen. Auf der anderen Seite vermag er beim Zuschauer – oft auch bei Helga – gerade wegen dieser Konstellation, die ihn einsam, aber auch widerspenstig macht, Verständnis zu wecken. Klausis Schlagfertigkeit läßt traditionelle Muster, wie die »verhandelnden Parteien« normalerweise in einer solchen Situation miteinander umgehen, hinter sich. Statt irgendwelche äußeren Gründe für seine Forderung vorzubringen, geht er immanent auf die Äußerung seiner Mutter ein, zwar nicht so, wie sie hofft (sie will ihn ja »hinbiegen« zu einem braven Klausi, der sich an bürgerlichen Tugenden wie Sparsamkeit orientiert), dafür aber pointenreich ins Zentrum ihrer Logik vorstoßend, die er bloßstellt. Dadurch konterkariert er geschickt Helgas stereotype Aufforderung (»Du *mußt* lernen«). Klausi greift das an bürgerlichen Konventionen orientierte Postulat auf, nicht um wirklich Rat und Tat von seiner Mutter zu erhalten, wie er lernen könnte, sein Geld besser einzuteilen, sondern seine Reaktion, teils konstatierend, teils rhetorisch fragend, zielt darauf, das Postulat »logisch« zu widerlegen. Klausi ist selbstbewußt, läßt sich von Helga weder einschüchtern noch ins Bockshorn jagen. Er kontert und irritiert sie mit einer Wahrheit über allgemeine bürgerliche Tugenden, die, schlagfertig formuliert, sich der hergebrachten Norm sperrt. Klausi profitiert unmittelbar von dieser Wahrheit, er rekurriert auf Helgas Einwand allein in der Verfolgung seines Interesses, das Geld zu erhalten und seine Ruhe zu behalten. Seine Reaktion verunsichert nicht nur Helga; sie könnte auch den Zuschauer irritieren. Verbunden mit der letzten Regieanweisung, die den Diebstahl andeutet, könnte diese Irritation einen Nerv berühren. Sie bildet die Voraussetzung für einen denkbaren Reflexionsprozeß über die Waren- und Konsumgesellschaft, weniger einen akademisch-abstrakten als einen szenisch-vermittelten, angeregt von der Geschichte um Klausis angedeuteten Griff in die Reisekasse. Schon die Vorstellung, ihre Kinder könnten stehlen, erfüllt die meisten Eltern mit Schrecken. Die Szene könnte latente Ängste wachrütteln, auch dann, wenn der Zuschauer nicht durchschaut, warum er wachgerüttelt wurde.

Mit Helgas Verlassen des Ladens in Richtung Café Bayer endet der Dialog dieser Szene. Noch bleibt offen, zu welcher Tat Klausis Herumstöbern in den Schubladen führt. Erst zu Beginn des übernächsten Bildes wird dieser Strang wieder aufgenommen und der Zuschauer an das Ereignis erneut herangeführt. Reisebüro-Chef Erich Schiller zählt, vor einer kleinen Kassette sitzend, sein Geld. Er vermißt hundert

Mark, kann sich den Verlust jedoch nicht erklären, da die Kasse »bis heute morgen« verschlossen war. Der verwirrt herumstehenden Helga dämmert es plötzlich: »Heute morgen?« Beschämt verläßt sie das Reisebüro. Der Zuschauer muß nur noch zwei und zwei zusammenzählen, was ihm leicht fällt, da das Drehbuch ihn zum einzigen Zeugen, wenn nicht des Diebstahls selbst, so doch seiner Vorbereitung erkor. Der aufmerksame Zuschauer ahnt nicht nur – wie Helga –, daß Klausl der Dieb sein kann, er weiß es. Dieser Wissensvorsprung erzeugt Überlegenheit und Spannung. Mit dem Gestus des allwissenden Erzählers geht das Publikum gespannt »in die nächste Runde«, dem übernächsten Bild, wo es in der Wohnung Beimer zum Eklat kommt:

Mit einem Stapel Schallplatten unter dem Arm betritt Klausl die Wohnung.

HELGA (Küchen-off): Klausl? Komm doch bitte mal!

Klausl geht in die Küche, wo Helga mit Brille am Tisch sitzt und ein T-Shirt von Benny repariert.

KLAUSL (unwillig): Was 'n los! Ich wollt' mir gerade Platten überspielen!

HELGA (aufmerksam): Gehören die nicht Benny? Hat er sie Dir geliehen?

KLAUSL (pampig): Merkt er doch gar nicht! Ich mach schon nix kaputt.

Helga läßt das T-Shirt sinken und nimmt die Brille ab.

HELGA (sich sichtlich überwindend): Als Du heute allein im Reisebüro warst ... bist Du da an Herrn Schillers Schreibtisch gegangen?

Klausl schweigt bockig.

HELGA (eindringlich): Ich hab Dich was gefragt! In unserer Kasse fehlen nämlich hundert Mark, und da Du der einzige warst, der ...

KLAUSL (dazwischen): Wenn *du* mir nix gibst! Ich muß Schulden bezahlen!

Hatte der Zuschauer sich innerlich bereits auf einen längeren Dialog des Hin und Her, des Leugnens und Nachfragens eingestellt, so fallen Klimax und Antiklimax in der unerwarteten Preisgabe zusammen. Das abrupte Schuldeingeständnis, die unerwartete Reaktion ist von der Autorin ebenso gestrickt wie schon die erhellende Antwort aus der ersten Szene. Der Zuschauer gewinnt den Eindruck, als habe Helga die Sache irgendwie nicht im Griff. Die sie entwaffnende Logik, daß die Tatsache, Schulden zu haben, der Betroffene auf »legalem« Wege keine Möglichkeit sieht, das Geld zu beschaffen, gleichsam dazu legitimiere, es sich straks anderswo zu besorgen, überrascht den Zuschauer. Den Diebstahl zu leugnen, würde weniger Aufmerksamkeit hervorrufen. Ein »lascher« Klausl, der nicht in Konfrontation ginge, der Mutter sich gegenüber unterwürfig verhielte, entbehrte der Schlagfertigkeit, die ins Zentrum ihrer Widersprüchlichkeit trifft. Ein reumütiger Klausl würde, indem er die Unrechtmäßigkeit seines Verhaltens einsähe, den Konflikt nicht sprengen, sondern die »Untat« konventionell austragen, sich der von seiner schlagfertigen Äußerung konterkarierten Logik beugen.

Klausls originelles Verhalten trägt in der Tat Züge, die heute, anders als noch vor zehn oder zwanzig Jahren, in dieser Altersgruppe vorstellbar sind. Der angepaßte Jüngling, der, nur um seinen Eltern zu gefallen, letztlich sich nie weiter als in den vorgesehenen Bahnen bewegt, hätte heute anders als seinerzeit »Hesselbach«-Sohn Willi um die Einschaltquote zu kämpfen. Als Scheidungskind mit seiner Mutter, selbst in Beziehungskonflikte verstrickt, allein aufwachsend, soll Klausl das durch-

schnittliche, vernachlässigte Konsumkind repräsentieren, das weder mit sich noch mit der Umwelt den faulen Frieden der Erwachsenenwelt zu schließen bereit ist. Klausi widersetzt sich den – nicht mehr so ganz – anerkannten elterlichen und institutionellen Autoritäten.

Helga braucht einen Moment, bevor sie die Sprache wiederfindet.

HELGA (fassungslos): Du hast das Geld tatsächlich ... *gestohlen*?!? Sag mal ... (noch Helga, sehr laut und erregt) ... bist Du eigentlich noch ganz bei *Sinnen*?!?

Sie legt das T-Shirt vom Schoß und springt auf.

HELGA: So ein Vorfall kann mich meinen Job kosten! Du gibst mir das Geld jetzt *sofort* wieder!

Sie streckt fordernd die Hand aus.

Eine an bürgerlichen Erziehungsmustern orientierte Haltung erwartet von einem noch halbwegs wohlgezogenen Kind, daß es den gestohlenen Betrag nunmehr kleinlaut herausrücken möge. Doch laut Drehbuch geschieht wieder etwas Unerwartetes. Der Dialog gewinnt an Schärfe. Der fünfzehnjährige Klausi entwickelt seine eigenen Vorstellungen von gut und böse.

KLAUSI (laut): Ich hab doch gesagt, ich brauch die Kohle! Und für so 'n Touri-Konzern ist 'n läppischer Hunderter doch *gar nix*!

Wieder wirkt Klausis Offenheit entwaffnend, seine Ehrlichkeit hat einen objektiven Kern, der das Geschäftsgebaren großer Konzerne, deren staatlicherseits eingeräumten ökonomischen Vorteile, großzügige Abschreibungs- und Absatzmöglichkeiten usw. trifft, unabhängig davon, ob der Zuschauer sich mit Klausis »Wahrheit« identifiziert. Vielleicht vermag der Text sogar den zu berühren, der nach außen Anstand und Sitte verteidigt, aber, ohne daß es ihm klar wäre, insgeheim doch mit dem, der über die Stränge schlägt, sympathisiert. Klausi bleibt seiner Argumentation treu, wenn er sein Handeln durch den Einwand bekräftigt, daß »für so 'n Touri-Konzern ist 'n läppischer Hunderter doch *gar nix*«. Die Opposition, die sich hinter dieser Äußerung verbirgt, spricht ein Stück Wahrheit über die Unmoral des dem Kapital untergeordneten Lebens aus. Wenn Klausi statt in Konfrontation (Regieanweisung: »laut«) kleinlaut geantwortet hätte: »Ich weiß, daß ich unrecht gehandelt habe. Aber ich wußte keinen anderen Weg, darum habe ich das Geld genommen«, wäre das nicht nur wenig spannend; das Drehbuch hätte ihn auch in die Position eines sich mit schlechtem Gewissen für seine Tat Rechtfertigenden gesetzt. Das zerknirschte Schuldeingeständnis hätte im Sinne der verinnerlichten Norm den Blick statt auf die Pfeiler des Systems – kapitalistische Großbetriebe, aufgeblähte Administration – auf den einzelnen gelenkt, dessen »unmoralisches« Handeln zur Ursache für gesellschaftliche Defizienz umgedichtet wird. Diese Variante wäre, weil sie über den sozio-ökonomischen Zusammenhang nicht aufklärt, Schuld konventionell zuschreibt, antiaufklärerisch, zugleich manipulierend, da die Bekräftigung des Bestehenden diesem hilft, sich fortzupflanzen. Dagegen provoziert der Text, den Klausi spricht. Auch bleibt dem Zuschauer überlassen, ob er Klausis Verhalten als clever, ungezogen, richtig oder falsch qualifiziert. Dieser Spielraum in der Bewertung hebt sich ab vom simplen dichotomischen Muster (entweder der gute oder der böse Held), das besonders amerikanische Serien verfolgen. Am Ende steht keiner als der Sieger oder

der Verlierer da. Die Identifikation bleibt offen, der Zuschauer wird nicht von vornherein auf lediglich eine Interpretation festgelegt. Gleichwohl lebt auch die »Lindenstraße« von projektiver Identifikation, wie der einzelne selbst handelte, wenn er einen Sohn wie Klaus! hätte, der stiehlt und ohne Vater aufwächst (oder der Zuschauer identifiziert sich eher mittelbar: »Helga verhält sich ja genauso mütterlich wie die Frau soundso von nebenan.«).

Der mit Helga sympathisierende Zuschauer könnte sich, um dem Streit ein Ende zu setzen, eine Ohrfeige für Klaus! wünschen, weniger im Sinne einer pragmatischen als einer phantasierten, rhetorischen Forderung (»Der Klaus! ist ja unmöglich. Dem würde ich eine scheuern!«). Doch das Drehbuch weitet den Spannungsbogen aus.

HELGA (in höchstem Zorn): Treib mich nicht bis zum äußersten, Klaus! Gib es her!

KLAUS! knallt den Schallplattenstapel heftig auf den Tisch. Einige der Platten rutschen zu Boden.

KLAUS! (außer sich): Laß mich in Ruhe! Ewig meckerst Du an mir rum!

Er rennt aus der Küche.

HELGA: Klaus!!!!

Draußen schlägt die Wohnungstür zu. Fassungslos bleibt Helga zurück.

Die erwartete Ohrfeige ist ausgeblieben. Der Disput wird durch Klaus!s Verlassen der Wohnung zunächst unterbrochen. Eine mögliche Befriedung des Konflikts, die den Spannungsbogen herunterführte, wird verschleppt. Das Verschleppen der Handlung erzeugt keineswegs Langeweile, vielmehr eine beständig am Leben erhaltene Vorlust, die das Unterhaltungsbedürfnis befriedigen hilft. Das Moment der Überraschung, das die Präsentation dieser Szene auslöst, lebt weniger von einer dramatischen Kameraeinstellung oder einer sich kontinuierlich steigernden Klimax als vom verbalen Schlagabtausch selbst, genauer: der Frechheit des einen, die den Zuschauer perplex macht, und der Ohnmacht des anderen, die ihn berührt. Das Drehbuch macht von vornherein kein Geheimnis daraus, wer der Dieb ist. Die klassische Frage, wer der Schuldige sei, stellt sich in einer Dramaturgie, die wesentlich von alterer Rede und Gegenrede lebt, nicht.

Der Zuschauer wartet gespannt darauf, wie Helga der »rotzfrechen« Reaktion ihres Sohnes begegnen wird. Während sie, mit Tränen in den Augen, ohne ein Wort der Erklärung, ihrem Chef die geklauten hundert Mark zurückbringt, wandelt Klaus! längst auf anderen Wegen. Wo, das erfährt der Zuschauer erst fünf Bilder weiter. Zuvor wird das Publikum Zeuge, wie Helga mit Ex-Ehemann Hans über Klaus!s Erziehung streitet.

Das 13. Bild der Folge 342 beginnt mit folgender Regieanweisung:

Völlig niedergeschlagen sitzt Helga auf dem Wohnzimmersofa, in den Händen ein Taschentuch knüllend. Hans kommt, noch in seiner Jacke, aus dem Flur ins Zimmer.

HANS: Bei Olli ist Fehlanzeige. Soll ich's mal bei Zenkers versuchen?

HELGA (schniefend den Kopf schüttelnd): Mit Iffi ist er doch seit Wochen verkracht!

Hans nimmt die Brille ab, reibt sich die Augen.

HANS (müde): Wir sollten doch noch mal über ein Internat nachdenken ...

Helga steht hastig auf. Sie beginnt, die auf dem Couchtisch liegenden Stapel von Fernsehzeitschriften und Videokassetten zusammenzuräumen.

HELGA (fest): Wir werden doch wohl noch in der Lage sein, mit Klausl fertigzuwerden!

HANS: Den Eindruck hab ich eben nicht! *Dir* läuft er doch völlig aus dem Ruder! Und nicht erst seit heute!

HELGA (angriffslustig): Aber *Du* kommst besser mit ihm zurande, ja!

Sie packt den Videokassetten-Stapel, trägt ihn zur Zimmertür.

HANS: Ich mach Dir doch keine Vorwürfe! Mir wird nur langsam klar, daß wir die Probleme mit ihm viel zu lange haben schleifen lassen! Wer weiß, wo er NOCH überall stiehlt!

Er folgt Helga aus dem Zimmer.

HELGA (abwehrend): Jetzt übertreib doch nicht so!

HANS: Kontrollierst *Du* immer Dein Portemonnaie? Wir sollten wenigstens mal einen Psychologen konsultieren ...

Er geht hinter Helga über den Flur und betritt Klausis Zimmer, wo Helga die Kassetten auf dem Schreibtisch deponiert.

HELGA: Ich brauch keinen Seelenklempner, um zu wissen, was dem Jungen fehlt.

HANS (ungeduldig): Jetzt schieb nicht wieder alles auf unsere Scheidung! Tausende von Kindern müssen mit sowas klarkommen und werden *nicht* kriminell!

HELGA (schockiert): Hans!

HANS (sachlich): Diebstahl *ist* kriminell, Helga! Leider auch bei unserem eigenen Sohn!

Er bückt sich und angelt unter dem Bett einen Knüll hervor, entfaltet ihn. Wir erkennen, lieblos geknautscht, die Lederjacke, die Hans Klausl in Buch 338 geschenkt hat. Hans hält die Jacke hoch, wirft Helga einen sprechenden Blick zu.

HANS (sarkastisch): 320 Mark! Ich gehöre ja auch geprügelt für meine Dummheit.

HELGA (prompt): In dem Alter sind sie *alle* furchtbar schlampig, Hans!

Hans verdreht *sehr* genervt die Augen.

HANS (erschöpft): So kommen wir nicht weiter, Helga. Und Klausl auch nicht.

Während die letzten Szenen dieses Strangs mit Witz und Ironie in den Äußerungen Klausis spielten, gestaltet sich der Dialog zwischen Hans und Helga auf anderer Ebene ebenfalls recht wortgewandt. Neben den alltagsnahen gegenseitigen Vorwürfen, die sich jeweils auf das vermeintliche Versagen des anderen beziehen, verkörpert Hans das väterliche, hart durchgreifende Prinzip (»Wir sollten doch noch mal über ein Internat nachdenken«), Helga das sorgende, mütterliche, sie stellt sich schützend vor Klausl und wiegelt ab (»Jetzt übertreib doch nicht so!«). Der Dialog verarbeitet Alltagstheorien über die Entstehung und Wirkung sozialer Defizienz (Scheidungskinder klauen eher als andere; Jugendliche in Klausis Alter sind schlampig), trifft ecommon-sense-Interpretationen, mithin Interpretationen, die auf den ecommon sense schielen (verhätscheln und trotzdem enttäuscht werden), nutzt alltägliche Deutungs- und Reaktionsmuster. Hans reagiert auf den Vorwurf, er übertreibe, mit einer Frage (»Kontrollierst DU immer Dein Portemonnaie?«), die pragmatisch die Angst ausdrückt, bestohlen zu werden. Das Gespräch reproduziert jene Verhaltensstereotypen, die zwischen der Besorgnis, seine Kinder zu sehr zu

verwöhnen (hinter der Feststellung: »320 Mark! Ich gehöre ja auch geprügelt für meine Dummheit« steht implizit die »Güterabwägung«, ob das Geschenk sich überhaupt gelohnt habe, mithin in einem für die Eltern zufriedenstellenden Verhältnis von Leistung und Gegenleistung steht) und den daraus resultierenden Gefahren – bis hin zum Kriminellwerden – changieren (hinter der Formulierung: »Wer weiß, wo er *noch* überall stiehlt!« schwingt das Klischee mit: »Einmal ein Dieb, immer ein Dieb«). Der Hinweis auf den Psychologen und darauf, daß trotz Scheidung »Tausende von Kindern mit so was klarkommen müssen«, ohne daß sie kriminell würden, stellt ein treffendes Passepartout dar, das als strategisches Argument auf ein strategisches Argument erwidert (Helga wirft Hans ja implizit vor, daß er sie mit dem Kind hat sitzen lassen), nach dem Motto: »Bevor Du mir Vorwürfe machst, gib doch erst einmal selbst zu, daß auch Du schuld bist.« Das Argument, dialogimmanent nicht als Versatzstück oder Klischee verwendet, übernimmt innerhalb der Dramaturgie als kognitiv-strategische Entgegnung die Funktion eines Kampfmittels im lebendigen »Ehekrieg« zwischen Hans und Helga.

Ein Dialog, der weniger hergibt, der die Fülle an Deutungen und Interpretationen von Alltagshandlungen nicht enthält, der, weniger analytisch, nur die Fassungslosigkeit, Hilflosigkeit und Sprachlosigkeit zeigt, die Eltern nicht verbal aufeinanderhetzt, könnte, konsistent zum Setting, folgendermaßen verlaufen:

Hans und Helga sitzen betroffen nebeneinander auf dem Sofa.

HELGA: Oh Hans, was sollen wir bloß tun?

HANS: Ich weiß auch nicht. Ich bin fix und fertig.

HELGA (an ihrem Taschentuch herumnestelnd): Ich könnte verzweifeln. Was soll ich nur sagen ...

HANS (abwesend): Ja, das ist alles sehr schlimm.

HELGA: Ich kann's wirklich nicht fassen.

HANS (betrübt): Ja, furchtbar.

Beide starren ins Leere.

Die hier vorgestellte Sprachlosigkeit trifft authentisch jene Betroffenheit, die in einer ähnlichen Situation reale Gesprächspartner schweigen machen könnte. Das Reaktionsmuster trifft die Bestürzung von Eltern, die gerade von der »Schandtat« ihres Kindes erfahren haben. Im Rahmen einer kabarettistischen Einlage könnte, übertrieben inszeniert, das realsatirische Moment, das in der Sprachlosigkeit mitschwingt, aufleuchten (die Häme darüber, daß jemand in seiner Fassungslosigkeit »erwischt« wurde). Von »Lindensträflern« gesprochen, wäre der Text wenig unterhaltsam, gerade weil er authentisch, daher nicht sachlich und schlagfertig konstruiert ist. Kabarett und »Lindenstraße« weisen verschiedene Stilmittel auf. Die Familienserie lebt nicht von Satire, sondern von einem als »Kunstprodukt« gestrickten Dialog, der erst durch eine andere Komponente, die extreme Darstellung, Authentizität erlangt. Deshalb zeichnet sich die vom Drehbuch gewählte Version gegenüber der alternativen Variante, die das Genre verlassen würde, weil sie viel zu »ernst« wäre, durch Sprachmächtigkeit und immanent sachliches Argumentieren aus. Hans und Helga bewahren Fassung, ziehen für eine derartig emotional aufgeladene Situation ein erstaunlich beredtes Register. Der Dialog wirkt kontrolliert, keine sich hinter Interjektionen, blasser Mimik und Gestik verbergende Hilflosigkeit. Anders

wäre es ein Stilbruch, gegen das Konstruktionsprinzip der »Lindenstraße«, gegen den erwünschten Wirkmechanismus inszeniert. Schweigen würde die Illusion zerstören, daß es weitergeht.

Wo, fragt sich der Zuschauer ungeduldig, mag Klausl inzwischen geblieben sein? Er hat sich zu seinem im »Akropolis« kellnernden Bruder verkrümelt. Dort steckt er Benny den Hunderter zu, den er ihm noch schuldet. Wir steigen in den Dialog des 16. Bildes ein.

[...]

KLAUSI: Aber Du sagst Mum nichts davon, okay?

BENNY: Wieso nicht? Sie kann auch mal 'ne angenehme Überraschung vertragen, oder?

KLAUSI (kleinlaut): Paps ist gerade bei ihr. Sie labern über mich ...

BENNY: Verstehe. Willste was trinken?

Klausl schüttelt den Kopf. Vom Tisch der Zenkers schallt lautes Lachen. Klausl wirft einen traurigen Blick hinüber, den Benny sehr wohl bemerkt.

KLAUSI (bittend): Kann ich heute nacht im Hobbykeller pennen? Du gehst doch zu Claudia!

BENNY (zögernd): Eigentlich wollte ich heute ... aber okay! Wenn Mum es erlaubt.

KLAUSI (schnell): Sie muß es doch nicht wissen!

BENNY (eilig): Laß mich mal machen! Warte 'n Moment, ich hol den Schlüssel. Und nochmal danke für die Kohle ...

Die Szene endet. Was Benny vorhat, bleibt offen. Das nächste Bild spielt wieder in der Wohnung Helga Beimers. Der Dialog knüpft unmittelbar an das vorletzte Bild an. Der Streit zwischen Hans und Helga spinnt sich fort, bis das Telefon klingelt. Helga erfährt von Benny, wo Klausl sich aufhält.

HELGA: Beimer ... Ja, Benny ... Was? Im Biergarten?!? ... Das kommt überhaupt nicht in Frage, Benny! Du schickst ihn jetzt sofort nach Hause! Weißt Du, was er sich heute geleistet hat?

Mit dieser Frage endet die Szene. Zum Schluß hin werden die Einstellungen kürzer. Die Ereignisse überschlagen sich – als Vorbereitung für den Höhepunkt, den sogenannten cliff-hanger, mit dem jede Folge schließt.

Die letzte Einstellung der Folge 342 springt wieder in das »Akropolis« zurück. Klausl sitzt noch immer an seinem Tisch und wartet auf Benny. Die Regieanweisung ist eindeutig. Der in den Szenen bislang vorherrschende Verbalismus wird zurückgeschraubt, der cliff-hanger baut auf ausdrucksstarke Mimik und Gestik. Am Ende wird nicht mehr viel gesprochen.

Benny guckt mit finsterem Gesicht hinunter auf Klausl. Dann zieht er den Hunderter aus der Hosentasche und knallt ihn auf den Tisch.

Benny (kurz angebunden): Mum hat mir alles erzählt. Bring den sofort dahin zurück, wo er hingehört!

Damit endet der Dialog. Die letzte Regieanweisung setzt Klausl in Positur. Wie immer fährt die Kamera am Schluß einer Episode effektiv nah ans Gesicht heran:

Damit dreht er sich um und läßt Klausl sitzen. Iffi starrt neugierig herüber. Klausl senkt gedemütigt den Kopf. Er greift nach dem Geldschein, knüllt ihn in der Faust

zusammen. In seinem Gesicht spiegeln sich widerstreitende Gefühle – Zorn, Scham, Trotz, Nachdenklichkeit ... [Schlußmusik und Schlußtitel]

Der Schlußteil setzt neben Klausis dessen Bruder in Positur. Benny ist zwar am Familiendrama nur marginal beteiligt, er bringt aber durch sein kurzes, bündiges Auftreten einen ganz anderen Drive in die Episode. Benny macht Klausis keine wortreichen, moralinsauren Vorwürfe und Vorhaltungen, er redet und diskutiert nicht lange herum, reagiert »handlungsrational«, fordert seinen Bruder auf, den Fehltritt sofort zu beheben: »Bring den sofort dahin zurück, wo er hingehört!« Damit ist für ihn die Sache erledigt.

III

DAS ENDE VOM ANFANG

Der cliff-hanger stellt den dramatisch zugespitzten Höhepunkt einer Folge dar; er findet sein Pendant am jeweils dramatisch zugespitzten Ende einer Szene, das funktional die Story »am Kochen« hält. Die sich überschlagenden Ereignisse am Schluß, die den Dieb bloßstellen, binden das Publikum mehr als bei jeweils für sich abgeschlossenen Episoden an Handlung und Serie. Das abrupte Schlußbild prägt sich dem Zuschauer ein. Das offene Ende erzeugt nicht nur das vom Fortsetzungsroman bekannte und von den Produzenten kalkulierte Spannungsmoment; mit dem Wissen des Zuschauers, daß es nächste Woche weitergeht, suggeriert es Kontinuität, die als fortgeführte fiktive Handlung allwöchentlich auf dem Bildschirm sich materialisiert. Das Wissen um die nahe Auflösung mildert die Leere und das unbefriedigte Gefühl, das der coitus interruptus hinterläßt. Wäre jede Episode für sich abgeschlossen, fiel es dem eingefleischten »Lindenstraße«-Fan schwerer, die Woche über bei der Serie zu bleiben – würde der nächste Sendetermin nicht zur *heure fixe* erhoben. Alles ist offen, gewiß ist nur, daß es weitergeht. Die Beständigkeit macht den Zuschauer an einen lückenlosen Zusammenhang glauben, der ihn an das Produkt bindet. Der Bezug zur fiktiven Fernsehfamilie bleibt auf Knopfdruck verfügbar, gegen die Erfahrung, daß »echte« Beziehungen mühsam erkämpft werden müssen. So betrachtet, kann Fernsehen zum scheinbaren Ersatz für unerfüllte menschliche Beziehungen geraten.

Der cliff-hanger bereitet das Ende vom Anfang vor – entsprechend spielt die 1. Szene der Folge 343 »Häusliche Harmonie«⁵ in der Wohnung Beimer, wo der Hauptstrang »Klausis Diebstahl« wieder aufgegriffen und der Disput zwischen Mutter und Sohn fortgesetzt wird. Die Szene spielt morgens in der Küche. Helga bereitet Brot und Thermosflasche für die Schulpause vor. Wo Klausis übernachtet hat, ob es am Abend zuvor noch den Diebstahl betreffende Diskussionen gegeben hat, bleibt unerwähnt.

HELGA (knapp): Sei so gut und laß die Flasche nicht wieder irgendwo liegen.

KLAUSI (pampig): Wie im Kindergarten!

HELGA (gereizt): Bitte?

KLAUSI: Sieht doch bescheuert aus, diese Babyflasche! Alle in meiner Klasse kaufen sich Cola am Kiosk.

HELGA (scharf): Falls Du jetzt wieder eine Debatte über Deine miserable Finanzlage beginnen willst – verschon mich bitte. Mir steht dieses Thema bis *hier!*

Sie fährt sich mit einer heftigen Bewegung über den Hals.

KLAUSI: Dann mußt *Du* ja auch nicht jeden Tag tausendmal davon anfangen!

HELGA (heftig): Ja – glaubst Du, ich schüttel sowas ab wie die Ente das Wasser – daß mein Sohn *stiehlt*?!?

Die Szene beginnt harmlos. Helga scheint sich in der Rolle der sich sorgenden Mutter, die permanent gegen die vermeintlichen Interessen ihres Sohnes anrennt, zu gefallen. KlausI zeigt nach wie vor keine Reue, im Gegenteil, er bleibt auf Konfrontationskurs. Helga bemüht sich sichtlich, bittet liebenswürdig (»Sei so gut«), KlausI möge »nicht wieder irgendwo« seine Flasche liegenlassen. Das scheint häufiger zu passieren, sie sagt es geduldig, erinnernd wie eine tibetanische Gebetsmühle. Sie könnte auch drohen, ein Bedingungsgefüge knüpfen: »Wehe, wenn Du die Flasche wieder liegenläßt, dann ...« Der Dialog verläuft eher sanft, KlausI reagiert auf Helgas Bemerkung keineswegs aggressiv und verletzend, in der Gegenlesart: »Du kannst mich mal, laß mich in Ruhe!«, sondern eher kommentierend, renitent zwar, aber eher gelassen als aggressiv: »Wie im Kindergarten!« Im Kontrast zu einer der Situation eher gerechten Alltagskommunikation findet hier erneut ein glattgestrickter Dialog statt, relativ friedlich und diskursiv, in dem Sinne, daß er scheinbar mühelos weitergeht – wie auch die Serie selbst weitergeht. Die Beteiligten tun sich nicht wirklich weh, auch wenn sie mal die Stimme erheben oder grimmig drinschauen.

Die Szene macht beispielhaft die latente Sinnstruktur des Textes deutlich, die Dialektik von Vergnügen und Betroffenheit, vermittelt über Authentizität von Alltag, der so dargestellt wird, daß er zugleich authentisch und vergnüglich anmutet. KlausI repräsentiert die Unterhaltungsachse, er ist schlagfertig und verhält sich pffiffig. Helga repräsentiert die Betroffenheitsachse, reagiert »heftig«; ihr fehlen zwar nicht die Worte, aber sie ist von KlausIs Verhalten berührt (»Ja – glaubst Du, ich schüttel sowas ab wie die Ente das Wasser?«). Sie gibt einerseits zu verstehen, daß ihr die »ewigen Debatten« lästig sind, fängt andererseits aber immer wieder davon an. Statt Helgas Leidensdruck pur zu servieren, setzt der Dialog die Paradoxie vergnüglich in Szene. Er komponiert ein Wechselspiel von Verstricktheit und schlagfertigem Kontra, das den Text im Innersten zusammenhält. Das vergnügliche Moment wirkt als Medium der Betroffenheit, die von ihm zurückgenommen wird.

Die »Lindenstraße« schildert nicht jene Situationen alltäglicher familiärer Kommunikation, in denen Menschen aneinander vorbeireden, nicht mehr miteinander sprechen können. In Familien herrscht aber allzuoft Sprachlosigkeit vor – gerade dann, wenn die Beteiligten »harmlos« stundenlang über Gott und die Welt, über Fußball, Tennis und die neuesten Sonderangebote quatschen. Der Vergleich zwischen der Pathologie des Alltags und der Filmszene zeigt eine Kluft zwischen dem in der Szene dargestellten Konflikt und der sprachlichen Ebene, auf der er sozusagen selbstthematisierend ausgetragen wird. Helga und KlausI produzieren nicht Widersprüche, sie »verhandeln« sie kühl und sachlich. Der Konflikt wird gegen den propositionalen Gehalt, gegen Inhalt und Fülle der Rede in Szene gesetzt. KlausI läßt keine Gelegenheit aus, elegant die Paradoxien seiner Mutter aufzugreifen,

offenzulegen und zu kommentieren. Das weiche Wechselspiel, der funktionierende Dialog ist für das »Lindenstraße«-Personal zurechtgeschneidert, damit für das Unterhaltungsbedürfnis der Zuschauer manipuliert.

Gleichwohl enthält der Dialog eine realitätsbezogene Konstellation. Klaus befindet sich ja auf dem besten Wege, wirklich kriminell zu werden. Die Verführungen, vom raffinierten Warenangebot sich einfangen –, etwas mitgehen-zulassen, treffen besonders auf Jugendliche in Klaus' Alter, die, ohne familiären Halt aufwachsend, die Leere und Einsamkeit, die sie empfinden, auf diese Weise zu kompensieren suchen. Der Dialog stellt »realistisch« die Verlaufslogik eines solchen oder ähnlichen Konflikts dar, ein reichhaltiges Spektrum, wie die Parteien zueinander stehen, wird vorgeführt: der Vater, der die Familie verläßt, der ältere Bruder, der sich bereits vom Elternhaus abnabelte, bestehende Loyalitätsbindungen (Helga: »Wo sollen die Kinder denn hin, wenn sie mal unter sich sein wollen?«), die väterliche Härte (Hans: »Wir sollten doch noch mal über ein Internat nachdenken«). Die Szene spielt eine wirklichkeitsnahe Alternative über den Verlauf sozialer Realität vor, ohne das Sujet selbst allzusehr zu verkitschen. In dieser Hinsicht ist der Text gelungen, auch unter ästhetischen Gesichtspunkten. Er führt eine komplexe, in mannigfachen Variationen realexistierende Kontroverse plastisch vor, aber nicht so, daß bloß ein Thesenstück oder eine »große Philosophie« über familiäre Interaktion entwickelt würde; die Darstellung bemüht sich, in spannender und unterhaltsamer Weise einen Ausschnitt des Lebens authentisch und in einer die soziale Wirklichkeit treffenden Spielszene würzig vorzuführen.

Der weitere Dialog zwischen Klaus und seiner Mutter bereitet sanft den »Knaller« vor, mit dem die Szene schließt. Der Dialog gewinnt an Schärfe. Klaus kontert.

KLAUS: Ich hab den Hunni ja nicht für mich behalten! *Du* hast mich doch ständig gelöchert wegen Bennys Schlagzeug!

HELGA (zornig): Das *Du* einfach verkauft hast! Ohne sein Wissen und sein Einverständnis! Denkst *Du* etwa, ein Diebstahl ist durch einen anderen wieder gutzumachen?

Klaus schiebt heftig seinen Stuhl zurück, steht auf.

KLAUS: Was soll ich 'n machen, wenn *Du* mir nichts mehr gibst!

HELGA (erregt): *Du* hast regelmäßige Dein Taschengeld bekommen! Davon hättest *Du* Deine Schulden bei Benny sehr wohl abstottern können!

KLAUS (verächtlich): In hundert Jahren, oder wann!

Er geht, Brot und Thermosflasche ignorierend, aus der Küche. Helga folgt ihm.

HELGA: Es gibt auch noch sowas wie Arbeit! Wenn *Du* mich gefragt hättest – ich hätte Dich gerne hier im Haushalt etwas verdienen lassen! Aber nein – *Du* nimmst Dir einfach fremdes Eigentum! Von *meinem* Arbeitsplatz!

Klaus schnappt sich im Flur seine Schulmappe, marschiert zur Tür.

KLAUS (frech): Okay. Das nächste Mal mops ich's woanders! Biste *jetzt* endlich zufrieden?!?

Klaus' unerwartete Reaktion, mit der die Szene endet, fällt einmal mehr aus dem Rahmen. Sie stellt den Tabu-Bruch dar, mit dem das Drehbuch als Stilmittel spielt. Indem die Autorin Klaus der offiziellen Norm nicht anpaßt, läßt sie die

bürgerliche Ideologie über den vorherrschenden Kapitalzusammenhang hinter sich. Klausis Reaktion: »Okay. Das nächste Mal mops ich's woanders!« transzendiert die Ideologie, die üblicherweise als Moral und Verteidigung von Privateigentum gesellschaftlich gehandelt wird. In literarischer Form übt dieser nahezu aphoristisch formulierte Satz nicht nur Kritik an konventioneller Erziehung, an der bestehenden Eigentumsordnung; er antizipiert darüber hinaus den Zusammenhang zwischen der bestehenden Ordnung und der von ihr hervorgebrachten Strafordnung und -verfolgung, schließlich der Kriminalisierung selbst. Ohne großartigen Gefühlsausdruck, ohne Tränendrüse, Verkitschung, ganz nüchtern wird etwas auf den Punkt gebracht, das berührt. Klausi bemerkt den Double bind in der Kommunikation mit seiner Mutter, daß diese nämlich gar nicht wirklich betroffen ist von der Schicksalhaftigkeit ihres Kindes, das stiehlt, sondern in diesem Augenblick vor allem deshalb betroffen reagiert, weil sie, in die kriminellen Machenschaften mit hineingezogen, befürchtet, selbst zum Opfer zu werden, womöglich ihren Arbeitsplatz und damit den Lebensunterhalt für sich und Klausi zu gefährden (»So ein Vorfall kann mich meinen Job kosten!«). Die Abhängigkeit von Lohnarbeit »frißt« die Moral, sie bleibt der Arbeit untergeordnet. Diesen Zusammenhang, diese Doppelmoral, die Perspektive der Mutter: »Hättest Du denn nicht *woanders* klauen können! Ausgerechnet an *meinem* Arbeitsplatz!« legt Klausi bloß (»Biste *jetzt* endlich zufrieden?!«). Implizit schwingt mit, daß genau das noch zu korrigieren war: »Hätte ich bei Schulzes nebenan geklaut und wäre erwischt worden, säße ich jetzt im Knast. Willst Du das, Mutter?«

Auf die Tatsache vom objektiven gesellschaftlichen Gehalt erster Ebene (daß Kinder tatsächlich stehlen) gibt es unterschiedliche Reaktionsmuster in den Familien, wie auf einen Klausi reagiert werden könnte. Das Drehbuch verdichtet diesen Stoff zu einem pointenreichen Dialog und führt vor, wie eine mögliche Variante eines derartigen Familienkonflikts sich abspielen könnte. Die von ihrem Klausi enttäuschte Helga steht kontrastiv seiner Schlagfertigkeit gegenüber. Dadurch gewinnt die Szene an Lebendigkeit. Klausis Provokation spricht ungeschönt ein Stück Wahrheit über den Widerspruch aus, in dem Helga zu agieren gezwungen ist. Egal, ob der einzelne Zuschauer Klausis modellhaftes Handeln nun befürwortet oder ablehnt, die Kontroverse zeigt, wie eine objektiv gegebene gesellschaftliche Problemlage sich individuell bei Helga niederschlägt. In den Grenzen des Genres ist die Szene aufklärend. Am Ende springt eine amüsante *Komödie* heraus. Das Gefühl, sich »gut« unterhalten zu haben und gerne dabei zu sein, wenn die Familie Beimer sich wieder einmal zankt, verdankt sich dem Arrangement von pointenreicher Dialog-Regie und extrem agierenden Typen – wider besseren Wissens, daß die TV-Familie keineswegs die Familie von nebenan ist.

Soweit die Dramaturgie, die Aufklärung als einen notwendigen Baustein der Unterhaltungsachse betrachtet, wird sie ausgesprochen. Wo der Unterhaltungseffekt umzuschlagen droht in Analyse und szenische Vermittlung der Widersprüche und ihrer Bedingungen, bricht die Darstellung ab. Deshalb agieren Helga und Klausi zwar konfliktorientiert, sprechen aber nicht über Hintergründe. Das Defi-

zit liegt dem Genre strukturimmanent zugrunde. Unterhaltung ist keine festgefügte Kategorie, die ein für allemal abstrakt zu erschließen wäre; ihr Begriff korrespondiert mit dem herrschenden Geist.

In Bild 10 wird der Dissens zwischen Hans und Helga über Klausis Erziehung aus Folge 342 wieder aufgenommen. Zu einer gütlichen Einigung darf es nach Intention des Drehbuchs auf keinen Fall kommen, lebt dieser Strang doch von der realistischen Erziehungsproblematik. Im nächsten Abschnitt fliegen dementsprechend die Fetzen:

Helga steht in der Küche am Herd und schlägt vier Eier in die Pfanne. Hans, noch in Jacke, sitzt auf einem Stuhl am Tisch. Aus dem Wohnzimmer-*off* hören wir den Ton des Fernsehers.

HANS (sachlich): Wir sollten uns wirklich auf eine gemeinsame Linie einigen, Helga. Findest Du das zum Beispiel richtig, daß er am hellichten Tag stundenlang fernsieht? *Ich* würde ihm das schlichtweg verbieten.

HELGA (scharf): So, würdest *Du*! Heißt das, *Du* möchtest ab heute seine Erziehung in die Hand nehmen? Von Deinem Büro aus? Nach Terminplan?

HANS: Jetzt sei doch nicht so unsachlich, Helga ...

HELGA (dazwischen, aggressiv): *Ich* bin schuld an Klausis Problemen, das reibst Du mir doch die ganze Zeit unter die Nase, oder?

Hans steht auf, geht zur Tür.

HANS (ruhig): Vielleicht reden wir lieber weiter, wenn Du Dich beruhigt hast.

HELGA (giftig): *Falls* ich mich beruhige! Im Moment geht ihr mir nämlich *alle* verdammt auf die Nerven!

Sie schüttelt erbittert die Eier-Pfanne. Hans geht in den Flur und zur Wohnungstür. Er öffnet die Tür.

HANS: Wiedersehen, Helga. Ruf mich an, wenn's irgendwo brennt ...

Hans vertritt in dieser Szene den betont sachlichen Pol, Helga den aufgebrachten, aggressiven. Sie macht ihm Vorwürfe, daß er sich zu wenig um Klausis kümmere. Unterschwellig kommt herüber (zumindest für den seit 200 Folgen präsenten »Lindenstraße«-Fan), daß Helgas Unmut auch aus der nicht bewältigten Scheidung von Hans resultiert, den sie immer noch liebt. Der unterschwellige Anschluß an längst vergangene Handlungsstränge, die von Zeit zu Zeit in anderen Kontexten wieder auflodern, gehört zum dramaturgischen Repertoire, mit dem die Gefühlsebene angesprochen wird. Hans verhält sich werbend (»...auf eine gemeinsame Linie einigen«), stellt eine rhetorische Frage (»...richtig, daß er am hellichten Tag stundenlang fernsieht?«), formuliert einen Klausis Erziehung betreffenden Vorschlag (»*Ich* würde ihm das schlichtweg verbieten.«). Helga reagiert zwar aufgebracht, aber der Diskurs bricht nicht ab. Sie diskutieren, prüfen und tauschen Argumente aus: »Von Deinem Büro aus?« Implizit schwingt in Helgas Rede mit: »Willst Du jetzt die Direktiven der Erziehung übernehmen, sagen, wo es langgeht? Aber Verantwortung willst Du doch gar nicht übernehmen!« Entgegen der Behauptung von Hans, Helga argumentiere »unsachlich«, verläuft der Dialog für eine derartige Situation äußerst rational, keineswegs kitschig. Statt Keule, Whiskyflasche oder Faust dominiert das gesprochene Wort.

IV

ZUR DIFFERENZ VON SPRACHE UND DARSTELLUNG

Die bisherige Analyse konzentrierte sich auf den Drehbuchtext, auf den gesprochenen Text, der vor seiner Inszenierung steht. Im folgenden wird untersucht, inwieweit der Dialog auf filmischer Ebene durch die Umsetzung in lebendige Darstellung eine neue Qualität gewinnt. Trotz der gezielten Sätze erhält der Zuschauer – nicht der bloß dem Ton lauschende Zuhörer – den Eindruck, als redeten die Figuren nebeneinander her. Bei der Umsetzung des geschriebenen Textes in bewegtes Bild geschieht etwas Eigenartiges: Der beinahe klinisch anmutende, elaboriert verdichtete Trivialkonflikt, die Virtuosität, mit dem die Figuren sich auf sprachlichem Parkett bewegen, gewinnt in der Inszenierung etwas Atemlos-Hektisches. Die Regie schreibt Helga eine heftige gestisch-mimische Artikulation vor: »dazwischen, aggressiv«; »giftig«; »in höchstem Zorn«; »in Fahrt«; »schroff«; »sie marschiert«; »mit einem Zorneslaut«. »Sie schüttelt erbittert die Eier-Pfanne.« Die szenische Unterfütterung mischt der auf Schlagfertigkeit zielenden Darstellung die Authentizität extremer Emotionen und Aufregtheit bei. Verfolgt man den Dialog am Bildschirm, wirkt Helga gar nicht mehr so sachlich. Sie sucht Streit, ist verärgert, daß sie sich allein mit Klausie herumschlagen muß. Im Gegensatz zum Text mutet die soziale Interaktion chaotisch, alles andere als abgeklärt an. Hans, genervt von Helga, entschwindet rasch in Richtung Haustür, befürchtet er doch, Helga könnte in letzter Sekunde noch sagen, daß er Klausie mitnehmen solle. Die Kontroverse in ihrer Sprengkraft für Eltern, Kinder, die Familie insgesamt wird durch die Mischung von präziser Sprache und extremer Darstellung unterlaufen. Die Dialoge verdummen insoweit, wie sie dem Zuschauer ein Spiel bieten, das Realität als bravourös zu meisternden Verbal-Parcours vorstellt. Die Figuren in der »Lindenstraße« reden überhaupt noch lebhaft miteinander, zeigen in Grenzen Solidarität. Dagegen wird mit mimisch-aggressiven Einlagen der Schein erweckt, als ginge alles drunter und drüber. Vom äußeren Ansehen des Agierens her hätte das Drehbuch Klausie in eine existentielle Krise führen können. Helga hätte hilflos auf ihn einprügeln, Benny, statt sich kooperativ zu verhalten, das Geld selbst einstecken können, und Schiller hätte schließlich noch die Polizei holen können. Derart ausgeweitet, hätte der Konflikt den familialen Rahmen verlassen.

Exponierte Körpersprache und schroffe Gestik verhelfen dem prägnant verdichteten Text zu einem lebendigen Gebilde, von dem die Zuschauer sagen, daß es den Alltag genau treffe. Der Eindruck, der sich beim Lesen des Drehbuchs auftut, daß in der Wirklichkeit im Kontext einer solch irrationalen Begebenheit keiner derart vernünftig spricht, ist wie weggeblasen. Die verbale Ebene konstituiert die vorgestellte Ordnung, die durch extreme Mimik, Gestik und Schnitte in Hektik umschlägt. Die Kombination von verbaler Schlagfertigkeit und ausgeprägter Darstellung führt zu einer neuen Qualität, die den Schein von Wirklichkeit erzeugt. Diese Erkenntnis konterkariert die Vorstellung der meisten »Lindenstraße«-Gucker, die Serie sei alltagsnah, Frau Beimer sei die Mutter von nebenan. Verstärkt wird dieser Effekt dadurch, daß die »Lindenstraße« keine Stars im eigentlichen Sinne kennt. Das Personal würde sonst dem Publikum nur weiter entrückt.

Die Ästhetik des Produkts liegt weder auf filmischer Ebene noch auf der der Darstellung; sie liegt im geschliffenen, der Inszenierung vor-produzierten Dialog als Kunstprodukt, auf sprachlicher Ebene, die zum semantischen Gehalt querliegt. Die in der Verbindung von elaborierter Wortwahl und extremer Darbietung zusammengebrachte Differenz macht den Unterhaltungseffekt der »Lindenstraße« aus. Ein weniger eloquenter, dafür wirklichkeitsnäherer Dialog wäre bei der von der »Lindenstraße« gewählten Form der Darstellung kaum unterhaltsam und spannend. Was der reine Dialog nicht hergibt, ergänzt und unterfüttert die überzeichnete Inszenierung. Helga muß verzweifelt dreinschauen und erbittert an der »Eier-Pfanne« hantieren, dazu fließend sprechen, damit der Zuschauer das Gefühl behält, das Vorgetragene sei kohärent. Der Galopp durch den Alltag in knapp dreißig Minuten hilft über ein dem Genre eigenes Defizit hinweg, über die nicht in Szene zu setzenden, nicht-sprachlichen »Zwischenspiele«, die dem der Handlung äußerlichen, ihr lediglich am Bildschirm beiwohnenden Publikum nicht zu vermitteln sind. Die Darbietung unterschlägt den gedanklichen und gefühlsmäßigen Prozeß, der nach Konfliktauslösung, aber vor entsprechender Reaktion oder Handlung liegt – damit zugleich jenes Potential, das diverse Möglichkeiten, Optionen und Alternativen beinhaltet. Die Ursache eines Konflikts entzieht sich der Darstellung ebenso wie dessen Geschichte. Die »Lindenstraße« konfrontiert den Zuschauer mit einer gestanzten Variante einer möglichen Handlungsfortführung. Sie springt von Reaktion zu Reaktion, zeigt fast nur Figuren, die über etwas reden, das an anderer Stelle geschieht. Klausis Diebstahl wurde nicht einmal mehr inszeniert, aber alle reden darüber, Helga mit Klaus, Hans mit Helga, Klaus mit Benny. Vorgeführt wird ein verbales Bravourstück, gepaart mit nonverbalem Aktionismus. Ein »Lindenstraße«-Dialog, der solche Inszenierung nicht nötig hätte, kann nicht geschrieben werden – ein rein gestenvermittelnder, der des Kommunikationsabbruchs, des Hasses, der Verbitterung, der Kälte und der Sprachlosigkeit. Die Grenze, die die verbale Reprise zieht, ist zugleich die des Genres.

Der Fortgang der Szene ist psychologisch recht einfach strukturiert. Helga ist aufgebracht, sie sucht ein Objekt, auf das sie ihre Frustrationen projizieren, wo sie Dampf ablassen kann. Zu Beginn der Szene kündigte die Regieanweisung sowie der erste Einwurf von Hans ja bereits an, daß Klaus »am helllichten Tag stundenlang fernsieht«. Was liegt also näher, als daß Sohn Klaus Helgas schlechte Laune ausbaden muß. Die Inszenierung erzwingt diesen Fortgang, der Zuschauer erwartet ihn gefaßt; womit er nicht rechnet, ist, daß statt Klaus jetzt Helga in unerwarteter Weise auftrumpft.

[...]

Mit einem Zorneslaut zieht Helga die Pfanne von der Platte, eilt dann zur Wohnzimmertür und stößt sie auf. Klaus, auf dem Sofa in die Betrachtung eines martialischen Films vertieft, zuckt hoch.

HELGA (in Fahrt): Und Du schalt endlich diesen Drecksfilm ab und setz Dich an Deine Hausaufgaben!

Sie ist währenddessen zum Videorekorder marschiert und hat ihn ausgeschaltet.

KLAUS (verblüfft): Hab ich doch längst gemacht!

HELGA: Dann mach sie eben nochmal! Ich kann dieses idiotische Geknalle nicht mehr hören!

Sie marschiert zurück zur Küche.

KLAUSI (widerstrebend): Ich zahl Dir Dein Geld schon zurück.

HELGA (irritiert stehenbleibend): Welches Geld?

KLAUSI: Na – den Hunni, den ich bei Deinem heiligen Schiller gemopst hab.

HELGA (schroff): Er ist nicht *mein* Schiller! Heilig schon gar nicht! Und dieses Geld ist mir im Moment wirklich herzlich egal!

Damit geht sie zurück in die Küche, schließt die Tür heftig hinter sich. KlausI blickt ihr verblüfft nach.

KLAUSI: Die weiß auch nicht, was sie eigentlich will ...

Die vertauschten Rollen erweisen sich als besonders effektiv. In den vergangenen Dialogen verkörperte Helga diejenige, deren Reaktionen eher konventionell und vorhersagbar schienen. Alle bisherigen Versuche, KlausI zur Vernunft zu bringen, scheiterten, er ließ sie auflaufen. Jetzt reicht es ihr, sie reagiert offen irrational, vergißt sich und ihre Vorstellungen von »richtiger« Erziehung. Helga argumentiert entwaffnend unsachlich (»Dann mach sie eben nochmal!«), wogegen der »verblüffte« KlausI sie zu beruhigen versucht und gegen sein bisheriges Verhalten andeutet, daß er das gestohlene Geld zurückzahlen gedenke – so, als ob Helga erst dann »erzieherische« Wirkung erreichen kann, wenn sie selbst verrückt spielt. Der Dialog endet mit einer erneuten Volte. KlausI ist besorgt: Seine Mutter weiß nicht mehr, was sie will. Die »Verkehrung« macht die Szene vergnüglich. KlausI, der »Held«, nimmt sich am Ende zurück. Dort, wo Helga stark wird, ist KlausI betroffen. Die Szene endet als Komödie.

Es gibt keine Sanktionen, keine unmittelbaren Konsequenzen, wie sie in der sozialen Wirklichkeit an der Tagesordnung sind. Wie lang ein Strang in der »Lindenstraße« sich auch hinziehen mag, über einige wenige Folgen bis hin zu mehreren Dutzend, am Ende siegt nach allen erdenklichen Höhen und Tiefen – umrahmt von neuen, längst zu Dauersträngen ausgeweiteten »böartig-chaotischen« Geschichten – doch fast immer das Gute, in unserem Beispiel ein bekehrter KlausI. Wohl darf er zwischenzeitlich über die Stränge schlagen, später zum Neonazi mutieren und anonyme, böse Schmähbriefe an die junge, attraktive Polin Urzula im Hause schreiben, aber die Einsicht, die Entschuldigung für solch tadeliges Verhalten folgt, wenn nicht auf dem Fuße, so doch ein paar Dutzend Folgen später. Die Widernisse des Alltags verflüchtigen sich in einer zur »guten« Unterhaltung umgemünzten Story. Hätte die Inszenierung den Griff in die Reisekasse realistischer zugespitzt, wäre die Situation für die Familie Beimer vielleicht unerträglich geworden. So aber schwingt über der Szenerie Don't worry be happy mit. Der Konflikt verdampft in Kurzweil und Vergnügen. Anders hätte das Drehbuch einen Stilbruch in Kauf genommen und gegen das Strickmuster der »Lindenstraße« – die aufrechterhaltene Dialektik von Unterhaltung und Betroffenheit – verstoßen.

V

ALTERNATIVE REAKTIONSMUSTER

Im folgenden soll versucht werden, mit Hilfe alternativer Varianten, die unterschiedliche Reaktionsweisen Helgas aufweisen, negativ zu prüfen, warum das an der Szene analysierte Strickmuster die latente Sinnstruktur enthält.

Nach dem Reaktionsmuster »Verharmlosen« könnte Helga den Diebstahl noch mehr decken, als sie es ohnehin schon tut (sie klärt Schiller ja nicht auf, sondern reicht beschämt den Schein zurück). Sie könnte das Geld heimlich zurücklegen und ihren Sohn ermahnen, eine derartige Untat nie wieder zu begehen. Sie könnte flugs zur Tagesordnung übergehen – womit der Ping-Pong-Dialog ausbliebe. Diese Variante wäre zwar realistisch, böte aber nur wenig Raum für eine Dramaturgie, aus der sich ein unterhaltsames TV-Spiel entfalten ließe. Indem die Geschichte begänne, endete sie auch schon.

Nach dem Reaktionsmuster »Ausgrenzung« könnte sich Helga durch die Tatsache gekränkt fühlen, daß ausgerechnet »ihr« Klaus stiehlt, obwohl er doch regelmäßig sein Taschengeld erhält. Die Schande, die sie darüber empfindet, könnte sie veranlassen, den Sohn, wie der Vater vorschlägt, ins Internat zu schicken. Auch diese Variante wäre realistisch, aber die Ausgrenzung würde die Inszenierung des Konflikts unterbinden.

Nach dem Reaktionsmuster »Verstummen, Krankwerden, Flüchten« könnte Helga wegen der sie quälenden Enttäuschung und Hilflosigkeit das traute Heim verlassen, zur Tante, Oma oder Mutter fahren. Sie könnte psychosomatisch reagieren, den Ärger in sich hineinfressen, Kopfschmerzen oder Durchfall bekommen. Auch diese Variante wäre realistisch, Helgas Elend ließe sich lang und breit darstellen. Die Szene würde vielleicht betroffen machen, aber nicht mehr unterhalten.

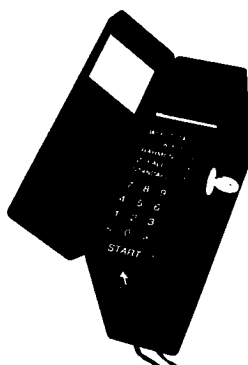
Nach dem Reaktionsmuster »Negieren« könnte Helga ihren Klaus in Schutz nehmen, vielleicht aus Angst, vor den Nachbarn selbst in einem schlechten Lichte dazustehen (»Wie, Ihr Sohn klaut, haben Sie ihn denn nicht ordentlich erzogen!«). Sie könnte ihren Schritt damit begründen, daß »die anderen« Schuld hätten, die Schule, das Fernsehen, die Freunde, Klaus sei halt nur in »schlechte Gesellschaft« geraten, im Grunde aber ein »guter Junge«, der ansonsten brav sei. Helga nähme dann weniger ihn als sich selbst in Schutz, sie wüßte mit dem Diebstahl nicht mehr anzufangen, als die Ursache für Klaus Verhalten nach außen zu projizieren. Diese Variante wäre zwar für bestimmte soziale Brennpunkte realistisch, aber der Motor, der verbal und szenisch immer wieder nachfaßt, entfiele. Um die Spannung zu retten, ließe die Geschichte sich so weiterstricken, daß Klaus, da er für sein Verhalten nicht sanktioniert wird, weiter stiehlt und ins kriminelle Milieu abrutscht. Er verlasse das bürgerlich-familiäre Netz, in das er wohlbehütet eingespannt ist. Es entstünde sowohl Betroffenheit über die kriminelle Karriere des Kindes als auch über die Haltung der Mutter, die seinen Werdegang ignoriert. Die Darstellung würde zum Sozialkrimi, also das Genre wechseln, da der für die »Lindenstraße« notwendige Baustein »Vergnügen« fehlt.⁶

ENDLICH IST ES DA! "Kids' - TV - Stop!"

**Das TV - Zeitschloß schützt Ihre Kinder
vor Gewalt-, Horror- und Marathon-
Programmen !**

das einzige abschließbare Budget-Zeitschloß

mit elektronischer "Sanduhrfunktion": verschließt Ihren Fernseher mit Rahmenzeit
(z.B.: 15:30 Uhr bis 21:00 Uhr*) und Budgetzeit (z.B.: 90 Minuten*)



Design-Änderungen möglich !

* "Kids'-TV-Stop!"
schließt den Netzstecker Ihres Fernsehers ein und
beendet so die Diskussionen um die "optimale"
Programmwahl !

* "Kids'-TV-Stop!"
schafft dauerhafte, friedliche Lösungen und gibt Ihren
Kindern Zeit für Hausaufgaben, Spiel, Sport !

* "Kids'-TV-Stop!"
erzieht Ihre Kinder zum verantwortungsvollen Fernseh-
konsum, zum sinnvollen Umgang mit ihrer Zeit und
dem Fernsehen.

* und "Kids'-TV-Stop!"
ist eine hervorragende Motivationshilfe für Schul-
leistungen!

Infos: ganz fix per FAX 0 81 77 / 87 47

Und so einfach funktioniert "Kids'-TV-Stop!":

1. Öffnen Sie den Deckel des Tuners.
2. Stecken Sie den Netzstecker Ihres TV-Gerätes
in die Buchse im "Kids'-TV- Stop!"
3. Verschließen Sie den Deckel und stecken Sie
den Stecker des Zeitschlösses in die Steckdose
- fertig !

* "Kids'-TV-Stop!"
läßt sich nur durch einen mitgelieferten Infrarotsender
(als Schlüsselanhänger) für Erwachsene auf Knopfdruck
überbrücken.

Unverb. Preisempfehlung: DM 290,-

*ab Werk eingestellt alternativ: Tages- oder Wochenbudget Ihrer Wahl!

Eine andere Variante würde die Geschichte ebenfalls zum Sozialkrimi machen⁷: Wenn Mutter und Sohn gemeinsam mit dem »Fehltritt« konspirativ umgingen und Helga Klausis Position übernehme, daß »für so 'n Touri-Konzern 'n läppischer Hunderter doch gar nix« sei. Helga könnte das nächste Mal die Kasse mit Absicht unverschlossen lassen – oder doch lieber gleich selbst hineingreifen. Die Szene ließe sich zwar spannend darstellen, aber die »wortlose Konspiration« unterbände den für das Strickmuster der »Lindenstraße« so wichtigen lebendigen Schlagabtausch.

Nach dem Reaktionsmuster »Zuschlagen« könnten Hans und Helga auf ihren Sohn einprügeln, um ihm »die Flausen auszutreiben«. Die Darstellung würde zwar den Voyeurismus bedienen, aber, indem sie die brutale Hilflosigkeit der Eltern vorführte, nichts »zur Sache« selbst sagen. Der Familienkrieg ließe sich vielleicht noch unterhaltsam inszenieren, aber die in der Szene dominierende physische Gewalt würde die Entfaltung eines pointenreichen Dialogs verhindern. Im Gegensatz zu »Notruf« und »Augenzeugen-Video« fließt in der »Lindenstraße« kein Blut.

Nach dem Reaktionsmuster »Vorbildfunktion« könnte Helga versuchen, den Konflikt in Form einer »Familienkonferenz« zu bearbeiten. Die Darstellung würde entweder ins Kabarett wechseln (man stelle sich nur vor, die in puncto Gruppen-

und Familientherapie gänzlich unerfahrene Helga würde versuchen, eine solche »Sitzung« selbst in die Hand zu nehmen) oder ihr könnte – träte ein professionell agierender Psychotherapeut hinzu – der Charakter einer zur »Lebenshilfe« ersonnenen psychologischen Beratungssendung zuteil werden. In beiden Fällen handelte es sich um einen Bruch mit dem Genre (mit der Ausnahme, die kabarettistische Einlage käme als Anhängsel einer umfänglichen Szene in Betracht).

Die vorgestellten Gegenlesarten zeichnen sich bis auf die »Familienkonferenz« gegenüber dem O-Ton dadurch aus, daß sie realitätsbezogener, in diesem Sinne weniger ideologisch sind. Sie treffen allesamt nicht den Funktionsmechanismus der »Lindenstraße«, da sie entweder das Genre verlassen oder ihnen einer der Bausteine »Unterhaltung« respektive »Betroffenheit« fehlt.

VI

ZUM IDEOLOGISCHEN GEHALT DER »LINDENSTRASSE«

Die Analyse ergab, daß die »Lindenstraße« weder Verdummung pur noch Aufklärung an sich, schon gar nicht »reueleuse« Unterhaltung ist. Das spezifische Arrangement aus erhellenden, pointenreichen, unterhaltenden, verdummenden sowie Betroffenen produzierenden Elementen gebiert eine neue Qualität. Die »Lindenstraße« lädt energisch dazu ein, dem Alltagsleben ebenso vergnügt zuzuschauen wie der fiktiven Aufbereitung gesellschaftlicher Problemlagen. Die Differenz wird kassiert. Der soziale Voyeurismus, die Beobachterperspektive, als ob das wirkliche Leben einen nicht ernsthaft anginge, produziert ein Deutungsverhalten gegenüber der sozialen Realität, eine Norm des »richtigen« Umgangs, die eine nicht unerhebliche Anzahl der vielen Millionen Zuschauer zur Nachahmung ermuntern könnte. Leid und Kummer werden zum Lustobjekt gemacht, auf Distanz gehalten, berühren nur noch, soweit sie unterhalten. Der Betrachter hat teil an der Parforcejagd durch den Alltag der Familie Beimer; er ist müde, wenn er ankommt – und doch irgendwie erbaut. Zu mehr kommt es in 28 Minuten nicht. Der spezifische Funktionsmechanismus öffnet Tür und Tor, die Verkürzung, die die Serie auf mehreren Ebenen vornimmt, als Destillat der Realität auf die Wahrnehmung des Alltags zu übertragen. Dadurch trifft die Serie jene Kälte, die heute den menschlichen Umgang durchdringt – nicht als realistisches Gebilde, als hergestellte »richtige« – mitunter auch böse – Nähe, sondern als Illusion, der dargestellte Konflikt sei der Konflikt an sich, die Partizipation am Bildschirm sei die Partizipation am Leben selbst. Die authentisch inszenierte Kontroverse verdeckt die wirkliche, nicht begriffene, indem sie durch falsche Identifikation mit Klaus, Hans und Helga die eigene Konfliktlösung berührt. Das Ziel, möglichst authentisch zu wirken, ist beabsichtigt; es verschafft die falsche Nähe, die die Menschen – im Glauben, es sei die richtige – an das Produkt bindet. In Wahrheit ist die »Lindenstraße« schon deshalb nicht authentisch, weil die geballte Häufigkeit, mit der sie den Alltag extrem darstellt, nicht alltäglich ist; vielmehr stachelt sie auf neuer Stufe die altbekannte Sensationslust an: Der Alltag wird zur Sensation, Reality-TV im, vom und aus dem Alltag.

Die »Lindenstraße« präsentiert ohne viel Drumherum und Beiwerk in zugespitzter Form das mißlingende Leben, nicht im intentionalen Sinne, daß ein böser

Produzent den dummen Zuschauer bewußt manipuliere, sondern als Bedürfnis des Publikums, das sich durch jene Vorstellung unterhalten fühlt. Anders als die Heile-Welt-Ideologie einer »Schwarzwaldklinik«, die den Menschen bloß Falsches vorspielt, arbeitet die »Lindenstraße« mit Mitteln, die den Schein noch schwerer durchschauen lassen. Ihre Figuren sprechen anschaulich über das Falsche, um vom Falschen nicht reden zu müssen; sie geben sich authentisch und fortschrittlich, um genau das nicht sein zu müssen. Klausis Diebstahl ist so wahr dargestellt, daß er wieder falsch wird – weil der Boden, auf dem die Geschichte sich strickt, schon falsch ist. Die »Lindenstraße« macht den objektiven Gehalt in den Grenzen einer Familienserie zum Thema, keineswegs, wie die Manipulationsthese behauptet, um die Menschen einzuwickeln oder bewußt zu manipulieren. Die Aufführung lebt von der Schlagfertigkeit, die manchmal als knappe, zugespitzte Lebensweisheit ins Aphoristische wechselt, ontische Qualität erringt, weil der Aphorismus nicht zum Einspruch gegen das, was er ausspricht, einlädt. Es bleibt der krude Aphorismus selbst, damit Ideologie. Sie gründet im erhobenen Anspruch, den Alltag getreu abzubilden, letztlich im Versprechen auf Authentizität. Das Formprinzip der Serie erzeugt ein Spiel mit der Authentizität in der Dialektik von Betroffenheit und Vergnügen, das erkauft wird mit dem Verlust von Authentizität. Die »Lindenstraße« funktioniert nur, wenn sie nicht zu realistisch wird. Sie arbeitet nicht nur mit dem Schein, sie zieht ihn darüber hinaus ein Stück weit weg, aber nur so weit, daß Aufklärung wieder in Mythologie zurückschlägt. Die Darstellung nimmt ein Stück des Wesens auf, doch der vorgeschriebene Takt, die Art und Weise, wie sie es darstellt, macht die Tat zur Ideologie. Hinter der »realistischen« Darstellung des Alltags verbirgt sich ein avanciertes Muster der Ideologieproduktion durchs TV. Avanciert daran ist, Betroffenheit herzustellen (»Oh Gott, die arme Helga! Wie furchtbar, hoffentlich klaut unser Kind nicht!«), aber sie so darzustellen, daß sie in Unterhaltung mündet. Deshalb sind die Menschen am – vorläufigen – Ende einer jeden Episode nicht verzweifelt, sondern fühlen sich, mittelbar betroffen vom mißlingenden Leben, vergnügt und prächtig unterhalten.

Anmerkungen

- 1 Ulrich Oevermann: Zur Sache. Die Bedeutung von Adornos methodologischem Selbstverständnis für die Begründung einer materialen soziologischen Strukturanalyse, in: Habermas/v. Friedeburg (Hg.): Adorno-Konferenz 1983, Ffm. 1983, S. 234.
- 2 Die Untersuchung bezieht sich auf die »Lindenstraße«-Folgen 341 bis 346, die die ARD vom 14. Juni bis 19. Juli 1992 wöchentlich sonntags um 18.40 Uhr ausstrahlte. Die Drehbücher der genannten Episoden stellte das Pressebüro der »Lindenstraße« in Köln zur Verfügung. Neben zahlreichen »Beziehungskisten«, die in anderen Handlungssträngen dem Erziehungskonflikt um Klausis »ungezogenes« Verhalten parallellaufen, spitzt sich das seit längerem unterschwellig hinziehende Familiendrama in der Folge »Klassenunterschiede« zu (Folge 342 v. 21. 6. 1992, EQ 20% = 6,4 Millionen Zuschauer). Das Drama wird in der folgenden Episode zwar fortgeführt, verschwindet dann aber »realitätsgetreu« in der Latenz, um später in einer anderen Geschichte (rechtzeitig zu den Ereignissen von Rostock und Mölln wandelt sich Klausl zum aktiven Neonazi) wieder hervorzubrechen.
- 3 Der fünfzehnjährige Klausl durchlebt laut Drehbuch alle erdenklichen Höhen und Tiefen eines heranwachsenden Jünglings, der mit sich, seinen Eltern und der Umwelt nicht zurechtkommt. Klausl (Moritz A. Sachs) ist der Sohn von Helga (Marie-Luise Marjan) und Hans Beimer (Joachim H. Luger), der mit einer jüngeren Frau auf und davon ist. Helga indessen, nach langen Jahren der Entbehrung und Trauer, tröstet sich mit ihrem neuen Chef Erich Schiller (Bill Mockridge), dem Inhaber eines kleinen Reisebüros in der »Lindenstraße«. Klausl fühlt sich zurückgestoßen, allein gelassen und von niemandem verstanden, mit Ausnahme seines Freundes Olli. Klausl versucht, diese schwierige Situation im Konsumrausch zu kompensieren. Sein konkretes Problem besteht darin, sich ständig neues Geld für heißbegehrte Waren zu beschaffen. Der Konflikt erstreckt sich in Folge 342 über neun Szenen und wird dort entweder ausschließlich oder – eingebettet in andere Stränge – nur am Rande thematisiert. Die Szenen folgen nicht unmittelbar aufeinander, sondern wechseln mit einzelnen Bildern anderer Stränge ab.
- 4 Um die objektive Bedeutungsstruktur des Dialogs zu rekonstruieren, ist es hilfreich, von Fall zu Fall alternative Möglichkeiten zu ersinnen, wie der Konflikt anders verlaufen könnte. Die Alternativen müssen das Kriterium der Konsistenz erfüllen, zum dargestellten Handlungstyp passen und dessen Geltungsbedingungen pragmatisch erfüllen. An den verschiedenen Lesarten, der Konfrontation des Dialogs mit möglichen Reaktionsvarianten läßt sich nicht nur plausibel machen, ob die Szene – oder Teile von ihr – den Kriterien der Aufklärungs-, der Verdummungs-, Manipulations- oder Unterhaltungstheese genügt; der Entwurf alternativer Szenarien erfüllt darüber hinaus die evaluative Funktion, die Plausibilität der eigenen Interpretation kritisch zu überprüfen.
- 5 »Häusliche Harmonie« (Folge 343 v. 28. 6. 1992, EQ 15% = 5,1 Millionen Zuschauer).
- 6 Als Beispiel einer solchen Inszenierung ließe sich die Verfilmung von Leonie Ossowskis Roman »Die große Flatter« nennen.
- 7 Von konservativer Seite wird hin und wieder die »Lindenstraße« mit einem die gegenwärtige Ordnung bewußt attackierenden Sozialkrimi verwechselt (vgl. die Beiträge unter der Rubrik »Ideologietransfer in der deutschen TV-Unterhaltung«, die anläßlich der von der CSU-nahen Hanns-Seidel-Stiftung alljährlich initiierten Medientage München im Herbst 1992 gehalten wurden [hrsg. v. R. Kreile, Bd. 1, Benediktbeuern 1993]). Solche Positionen leugnen den objektiven Gehalt der Darstellung, dichten ein Stück Wahrheit zur Ideologie um und verdächtigen die »Lindenstraße« des »Ideologietransports«. Produzent Geißendörfer verwirft solche anarchischen Vorstellungen: »Ich glaube nicht, daß das geht – leider, denn dann könnte ich die Wirkung ja genau kalkulieren und gezielt inszenieren« (Interview des Autors mit Hans W. Geißendörfer in Köln-Bocklemünd vom 1.2.1993).